

Revista Vórtex | Vortex Music Journal | ISSN 2317-9937 | <http://vortex.unespar.edu.br/>
D.O.I.: <https://doi.org/10.33871/23179937.2020.8.2.16>

On Music and Political Concerns: An Interview with Hilda Paredes

Luis Velasco-Pufleau | Universität Bern | Switzerland

Hilda Paredes | London | UK

Resumen: En esta entrevista, la compositora mexicana Hilda Paredes habla de las preocupaciones políticas y éticas que están implicadas en su música. Expone sus ideas sobre la relación de su música con la poesía indígena mexicana, la conexión entre cuestiones de género y la justicia social, el peso del racismo, la experiencia corporal de la violencia, la destrucción del lenguaje, y la relación que tiene su proceso creativo con preocupaciones medioambientales. Abordamos estas cuestiones en relación con varias de sus obras, en especial *Kamex ch'ab* (2010), *El Palacio imaginado* (2003), *La tierra de la miel* (2013), *Harriet* (2018) y *Rainy days* (2019). El resultado es una exploración de cómo aborda en cada obra las cuestiones mencionadas mediante la construcción de redes de eventos, lugares y personas.

Palabras clave: Hilda Paredes, México, composición musical, post-colonialismo, feminismo.

Abstract: In this interview, the Mexican composer Hilda Paredes talks about the political and ethical concerns which are involved in her music. She shares her thoughts about the relationship between her music and contemporary Mexican indigenous poetry, the connexion between gender issues and social justice, the burden of racism, the embodied experience of violence, the destruction of language, and the relationship her creative process has with environmental concerns. We discuss these issues in relation to several of her works, in particular *Kamex ch'ab* (2010), *El Palacio imaginado* (2003), *La tierra de la miel* (2013), *Harriet* (2018) and *Rainy days* (2019). The result is an exploration of how she tackles in each work these issues by constructing networks of events, places and people.

Keywords: Hilda Paredes, Mexico, music composition, postcolonialism, feminism.

Introducción

Para la compositora mexicana Hilda Paredes (n. Tehuacán, 1957), la música es un proceso de descubrimiento, una manera constante e íntima de alimentar su creatividad. A través de la música, Paredes explora su identidad y sus múltiples conexiones con el mundo. Cada una de sus obras construye redes simbólicas entre eventos, lugares y personas, en donde la poesía, las geografías y las historias establecen diferentes tipos de vínculos. Al igual que su música, la vida de Hilda Paredes se desarrolla tanto en el viejo como en el nuevo mundo, y la complejidad de su mundo sonoro tiene sus raíces en esta doble filiación. Entre los temas abordados en sus obras se encuentra la poesía indígena mexicana, las luchas de emancipación y el sufrimiento de las mujeres migrantes mexicanas en los Estados Unidos. Su universo sonoro crea una continuidad entre el pasado y el presente, y su música se convierte en acción, trascendiendo las intenciones originales, los espacios y el tiempo.

En esta entrevista, Hilda Paredes habla de su relación con la poesía indígena mexicana, la conexión entre las cuestiones de género y la justicia social, el peso del racismo, la experiencia corporal de la violencia, la destrucción del lenguaje, y la relación que tiene su proceso creativo con preocupaciones medioambientales. Abordando estas cuestiones en relación con varias de sus obras –*Kamex ch'ab* (2010), *El Palacio imaginado*

Introduction

For the Mexican composer Hilda Paredes (b. Tehuacán, 1957), music is a process of discovery, a constant new and intimate way to nourish her creativity. Through music, she explores who she is and her multiple connexions with the world. Each of her works constructs networks of events, places and people, where poetry, geographies and histories develop different kinds of threads. Just like her music, Hilda Paredes' life evolves in both the old and new worlds: the complexity of her sound world is rooted in this double affiliation. Mexican indigenous poetry, emancipation struggles, and the suffering of Mexican migrant women in the United States, are some of the topics she tackles in her works. From this perspective, her sound world creates continuity between past and present, and her music becomes action, which transcends initial intentions, spaces and times.

In this interview, Hilda Paredes talks about her relationship with contemporary Mexican indigenous poetry, the connexion between gender issues and social justice, the burden of racism, the embodied experience of violence, the destruction of language, the relationship her creative process has with environmental concerns. Examining these issues in relation to several of her works – in particular *Kamex ch'ab* (2010), *El Palacio imaginado* (2003), *La tierra de la miel* (2013), *Harriet* (2018) and *Rainy days* (2019) – her

(2003), *La tierra de la miel* (2013), *Harriet* (2018) y *Rainy days* (2019) – los pensamientos expuestos exploran algunas de las redes simbólicas que ella ha creado a través de la música.

Entrevista¹

1. La dimensión política de integrar las lenguas indígenas mexicanas

Luis Velasco-Pufleau: En muchas de tus obras integras lenguas indígenas mexicanas. ¿Cómo nació tu interés por esa faceta del México contemporáneo?

Hilda Paredes: Llevo trabajando muchos años con lenguas indígenas mexicanas. Mi interés en las lenguas indígenas empezó dentro de mi familia: mi abuelo hablaba maya – creció en una familia muy humilde en un pueblo de Yucatán. Cuando me fui de México a Londres, me empecé a interesar más en esas lenguas que siguen vivas en nuestro país. Empecé a tomar conciencia de quién era y de dónde venía. Esto me llevó también a tener contacto con la literatura contemporánea indígena, que me parece maravillosa, y a hablar con gente local que aún habla su lengua en diversas partes del país, como es en el área de Tehuacán

thoughts expressed in the interview explore some of the networks of meaning she creates through music.

Interview²

1. The politics of incorporating Mexican indigenous languages

Luis Velasco-Pufleau: In many of your works you incorporate Mexican indigenous languages. How did your interest in this aspect of contemporary Mexico begin?

Hilda Paredes: I have been working with Mexican indigenous languages for many years. My interest in indigenous languages started within my family: my grandfather spoke Mayan – he grew up in a very humble family in a village in the Yucatan. When I left Mexico for London, I became more interested in these languages that are still alive in our country. I started to become aware who I was and where I came from. This also led me to have contact with contemporary indigenous literature, which I find wonderful, and to talk to local people in different parts of Mexico who still speak their languages, such as in the Tehuacán area where

¹ A continuación se presenta la versión editada de dos entrevistas realizadas en español el 12 de febrero de 2016 en Londres y el 14 de mayo 2020 por videoconferencia. La entrevista fue editada y traducida al inglés por los autores.

² The following is the edited version of two interviews originally conducted in Spanish on 12 February 2016 in London and on 14 May 2020 by videoconference. The interview was edited and translated into English by the authors.

donde confluyen muchas etnias.

many ethnic groups converge.

LVP: En tu texto “Cultural Roots: Connecting Time and Place in Musical Composition” (PAREDES, 2014) comentas la injusticia histórica que han sufrido los pueblos indígenas debido a la voluntad del Estado mexicano de erradicar sus lenguas y de imponer el español desde hace varios siglos como la única lengua legítima. ¿Consideras que hay una dimensión política en tu trabajo musical con las lenguas indígenas?

LVP: In your text “Cultural Roots: Connecting Time and Place in Musical Composition” (PAREDES, 2014) you comment on the historical injustices that indigenous peoples have suffered due to the efforts of the Mexican State to eradicate their languages and impose Spanish for several centuries as the unique one. Do you consider that there is a political dimension to your musical work which draw on indigenous languages?

HP: El levantamiento zapatista en 1994 nos hizo tomar conciencia de que no se trata de ser paternalista con los pueblos indígenas, sino de integrar nuestra herencia indígena en nuestro mundo contemporáneo. Eso es lo que he tratado de hacer en mi música. En 1999 hice por primera vez un *setting* sobre un texto indígena, en esa ocasión tomé un fragmento de *El Ritual de los Bacabes* (ARZÁPALO MARÍN, 1987) – una compilación de embrujos mayas que datan de la época de la invasión de los españoles a México. Esos embrujos eran usados por los chamanes de la aristocracia maya para curar, y están llenos de simbolismos y de humor. Hice dos obras para cuarteto vocal y cuarteto de cuerdas con textos tomados de esa compilación: *Can silim tun* (Piedra preciosa de las grandes ofrendas, 1999) y *Kamex ch’ab* (Recibid la creación, 2010). *Kamex ch’ab* fue encargada y estrenada en el Festival de música religiosa de Cuenca (España) en el año de las

HP: The Zapatista uprising in 1994, made us aware that it is not about being paternalistic towards indigenous peoples, but about integrating our indigenous heritage into our contemporary world. That’s what I’ve tried to do in my music. I first did a setting on an indigenous text in 1999, this was on a passage from *El Ritual de los Bacabes* (ARZÁPALO MARÍN, 1987) – a compilation of Mayan spells dating from the time of the Spanish invasion to Mexico. These spells were used for healing by the shamans of the Mayan aristocracy, and are full of symbolism and humour. I composed two works for a vocal quartet and string quartet with texts taken from that compilation: *Can silim tun* (Precious Stone of the Great Offerings, 1999) and *Kamex ch’ab* (Receive the Creation, 2010). *Kamex ch’ab* was commissioned and premiered at the Festival de música religiosa de Cuenca (Spain) in the year of the bicentennial celebrations of Mexico’s independence.

conmemoraciones del bicentenario de la independencia de México.

LVP: ¿Tu trabajo con las lenguas indígenas ha ampliado de alguna forma tu paleta sonora?

HP: La lengua maya tiene sonidos que no existen en las lenguas europeas. En *Kamex ch'ab* exploro más a fondo la fonética de la lengua maya, tanto en el trabajo vocal como con las cuerdas. El trabajo con el texto es muy importante para mí. La semántica me sugiere el paisaje sonoro y la fonética me provee la esencia del material sonoro con el que voy a trabajar. De esta manera logro la integración del material sonoro de las lenguas indígenas de México.

LVP: Además del trabajo con el material sonoro, ¿hay otras dimensiones de las lenguas indígenas que integras en tus obras?

HP: La dimensión formal. En *Kamex ch'ab* seguí una forma similar a la de un rezo chamánico, donde las repeticiones con sutiles mutaciones van transformando el ritual para lograr la metamorfosis buscada por el chamán. En *Kamex ch'ab* la música es la que realiza esta transformación. En otras obras, como en *Ah paaxo'ob* o *Tzolkin* exploré la relación de 20-13 que rige el calendario maya y de esta manera conectar con una manera diferente de medir el tiempo. Es interesante recordar que para el mundo

LVP: Has your work with indigenous languages broadened your sound palette in any way?

HP: Mayan has sounds that do not exist in European languages. In the case of *Kamex ch'ab* I explore more deeply Mayan phonetics, in both the vocal and the string writing. The work with the text is very important for me. Semantics gives me the soundscape and phonetics provides me with the essence of the sound material I am going to work with. In this way I incorporate the sound material of the indigenous languages of Mexico.

LVP: Besides the work with the sound material, are there other dimensions of indigenous languages that you integrate in your works?

HP: The formal dimension. In *Kamex ch'ab* I followed a form similar to that of a shamanic prayer, where the repetitions and additions transform the ritual to achieve the transformation sought by the shaman. In *Kamex ch'ab* the music is in charge of this transformation. In other works, such as *Ah paaxo'ob* and *Tzolkin*, I explored the relationship of 20-13 days that structures the Mayan calendar to connect with a different way of measuring time.

It is also interesting to bear in mind that for the Mexican indigenous world, you are where you come from, your roots and your heritage, and this is what defines your present.

indígena mexicano, tú eres a partir de tus raíces y tu herencia, esto es lo que define tu presente.

LVP: Respecto a la narración de *El Ritual de los Bacabes*, ¿de qué forma abordaste en *Kamex ch'ab* la temática del texto?

HP: Una parte interesante del texto que escogí son las alusiones que hace a los sacrificios humanos. Durante las guerras floridas se aprehendían a las y los jóvenes en pubertad, para ofrecérselos como tributo a los dioses. Cuando estaba componiendo la obra pasé por una situación familiar muy difícil, ya que mi hermana Bety – a quien está dedicada la obra – estaba internada en el hospital, en el departamento de cardiología. En *Kamex ch'ab* hice una transcripción y transformación de los diferentes pulsos que emiten los cardiofrecuencímetros que se disparaban a diferentes momentos creando una polirritmia maravillosa. Transcribí esos sonidos en la obra para reflejar la idea poética del momento del sacrificio. Aunque nunca se hable del corazón en el texto, está implicado en la música.

LVP: Regarding the narrative of *El Ritual de los Bacabes*, how did you approach the theme of the text in *Kamex ch'ab*?

HP: An interesting aspect of the text I chose is the allusions it makes to human sacrifices. During the *guerras floridas*, young men and women in puberty were taken captive and offered as tribute to the gods. When I was composing *Kamex ch'ab* I was going through a very difficult family situation, since my sister Bety – to whom the piece is dedicated – was in hospital, in the cardiology department. In *Kamex ch'ab* I made a transcription and transformation of the different pulses emitted by the heart rate monitors that were triggered at different moments creating a wonderful polyrhythmia. I transcribed those sounds in the score to reflect the poetic idea of the moment of sacrifice. Although the text does not talk about the heart, it is implied in the music.

Un fragmento de <i>El Ritual de los Bacabes</i> usado en <i>Kamex ch'ab</i> (2010).		An excerpt from <i>El Ritual de los Bacabes</i> used in <i>Kamex ch'ab</i> (2010).	
Ch'ab tex	<i>Se habrán de aprehender para vosotros</i>	<i>We will get for you</i>	
Yutzil mehene	<i>a los mejores hijos</i>	<i>Our best children</i>	
Utzi uile	<i>para la sutil hambre</i>	<i>For the subtle hunger</i>	
Caix u natab	<i>y así se interpretará</i>	<i>And thus, it will be interpreted</i>	
Cuxanilon	<i>que aún estamos vivos.</i>	<i>That we are still alive.</i>	

Fuente/Source: PAREDES (2010).

LVP: ¿Cuál ha sido la recepción del público de la poesía indígena contemporánea en tus obras?

HP: Curiosamente, en la mayoría de los casos, fuera de México se piensa que el maya es una lengua muerta. He trabajado en muchas ocasiones con la poeta maya Briceida Cuevas Cob, sus poemas son muy actuales y fuertes. La gente queda impresionada cuando leen la traducción, ya que no esperan que los poemas tengan esa resonancia con la actualidad. En México, desgraciadamente el legado lingüístico prehispánico puede perderse por el racismo que existe.

2. Políticas poscoloniales, cuestiones de género y el peso del racismo

LVP: El racismo que ha sido normalizado desde hace siglos. Por ejemplo, ¿cómo es posible que en México no aprendamos ninguna lengua indígena y que el español sea considerado como la única lengua legítima?

HP: Precisamente esa es la temática de mi ópera *El Palacio imaginado* (2003): el racismo y el auto-colonialismo que existe en México. Incluí poesía indígena mexicana contemporánea de Juan Gregorio Regino en lengua mazateca, Briceida Cuevas Cob en lengua maya y Natalia Toledo en lengua zapoteca. También hice grabaciones de campo en tzotzil, tzeltal, chinanteco, náhuatl y en popoloca. Esas son las lenguas que aparecen en *El*

LVP: What has been the public reaction to the inclusion of indigenous poetry in your works?

HP: Interestingly, most of the time, outside Mexico Mayan is thought to be a dead language. I have worked on many occasions with the Mayan poet Briceida Cuevas Cob, her poems are very current and strong. People are impressed when they read the translation, because they don't expect the poems to have that resonance with our time. In Mexico, unfortunately, the pre-Hispanic linguistic legacy could be lost because of the racism that prevails.

2. Postcolonial politics, gender issues and the burden of racism

LVP: Racism that has been normalised for centuries. For example, how is it possible that in Mexico we do not learn any indigenous languages and that Spanish is considered the only legitimate language?

HP: That is precisely the theme of my opera *El Palacio imaginado* (Phantom Palace, 2003): the racism and self-colonialism that prevails in Mexico. I included indigenous Mexican contemporary poetry by Juan Gregorio Regino in Mazatec, Briceida Cuevas Cob in Mayan and Natalia Toledo in Zapotec. I also made field recordings in Tsotsil, Tseltal, Chinanteco, Nahuatl and Popoloca. These are the languages that appear in *El Palacio*

Palacio imaginado para representar un mundo de sombras que nadie percibe, excepto una mujer que viene de un mundo de afuera, Marcia Lieberman – la esposa del embajador que viene del primer mundo. Al final del segundo acto en *El Palacio imaginado* se establece un paralelo entre la mujer y los pueblos indígenas, cuando Marcia se escapa del abrazo del dictador para irse con las sombras. De esta manera, la obra conecta el destino de un pueblo oprimido con el de la mujer, ambos parte de una calculadora sociedad patriarcal obsesionada con el poder. La esencia del *Palacio imaginado* es precisamente el México imaginario del que habla Guillermo Bonfil Batalla – la imposición de modelos culturales externos que hacen que ignoremos nuestra realidad:

Lo que se ha propuesto como cultura nacional en los diversos momentos de la historia mexicana puede entenderse como una aspiración permanente por dejar de ser lo que somos. Ha sido siempre un proyecto cultural que niega la realidad histórica de la formación social mexicana y, por lo tanto, no admite la posibilidad de construir el futuro a partir de esa realidad. Es un proyecto sustitutivo, en todos los casos; el futuro está en otra parte, en cualquier parte, menos aquí mismo, en esa realidad concreta. Por lo tanto, la tarea de construir una cultura nacional consiste en imponer un modelo ajeno, distante, que por sí mismo elimine la diversidad cultural y logre la unidad a partir de la supresión de lo existente (BONFIL BATALLA, 2005 [1987], 106).

Esto es un ejemplo de lo que para mi es México, una concepción alejada de los estereotipos que la industria del entretenimiento intenta imponer.

imaginado to represent a world of shadows that nobody perceives, except a woman who comes from an outside world, Marcia Lieberman – the wife of the ambassador who comes from the first world. At the end of the second act in *El Palacio imaginado* a parallel is drawn between the woman and the indigenous people, when Marcia escapes from the dictator's embrace to leave with the shadows. In this way, the work connects the destiny of an oppressed people with that of women, both part of a calculating patriarchal society obsessed with power. The essence of *El Palacio imaginado* is precisely the imaginary Mexico that Guillermo Bonfil Batalla talks about – the imposition of foreign cultural models that make us ignore our reality:

What has been proposed as national culture at different moments in Mexican history may be understood as a permanent aspiration to stop being what we are. It has always been a cultural project that denies the historical reality of Mexican social origins. And it does not admit the possibility of building the future on the basis of reality. It is always a substitution project. The future is somewhere else, anyplace other than here, in this concrete, daily reality. Thus, the task of constructing a national culture consists of imposing a distant, foreign model, which in itself will eliminate cultural diversity and achieve unity through the suppression of what already exists (BONFIL BATALLA, 1996 [1987], 65).

This is an example of what Mexico is for me, a conception far from the stereotypes that the entertainment industry tries to impose.

3. La violencia y la destrucción del lenguaje

LVP: ¿De qué forma has abordado en tu trabajo la complejidad de la realidad mexicana, inclusive en sus facetas más terribles y dolorosas, como los feminicidios?

HP: Los feminicidios constituyen una realidad tremenda y aterradora. En su momento me perturbaba mucho la situación de las mujeres de Ciudad Juárez. En el 2011-2012 me pidieron que colaborara en el proyecto *Cuatro corridos*, una ópera de cámara que se hizo en San Diego por iniciativa de Susan Narucki.³ La ópera está basada en hechos reales sobre una red de explotación sexual y trata de personas entre Tenancingo (Tlaxcala) y la región de San Diego en Estados Unidos. El texto de Jorge Volpi cuenta en verso la tragedia de las mujeres que son secuestradas y obligadas a prostituirse cerca de las plantaciones de fresas de San Diego. Yo compuse la cuarta parte de la ópera, *La tierra de la miel* (2013), en la que se relata la historia desde el punto de vista de dos de las víctimas (Iris y Violeta), de las cuales una es asesinada. Mi obra termina con Iris muerta cantando en náhuatl, ya que muchas de esas mujeres son indígenas. Mi interés era darles voz a esas mujeres cuyas muertes no han sido vindicadas.

3. Violence and the destruction of language

LVP: How have you dealt with the complexity of Mexican reality in your work, even its most terrible and painful aspects, such as femicide?

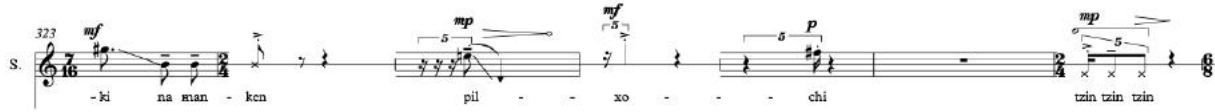
HP: Femicide is a horrific and frightening reality. At the time I was very perturbed by the situation of women in Ciudad Juárez. In 2012-2013 I was asked to collaborate in the project *Cuatro corridos*, a chamber opera created in San Diego under the direction of Susan Narucki.⁴ The opera is based on the true story of a network of sexual exploitation and human trafficking between Tenancingo (Tlaxcala) and the San Diego region of the United States. Jorge Volpi's text tells in verse the tragedy of women who were kidnapped and forced into prostitution near San Diego's strawberry plantations. I composed the fourth part of the opera, *La tierra de la miel* (The Land of Honey, 2013), which tells the story from the point of view of two of the victims (Iris and Violeta), one of whom was murdered. My work ends with Iris, who is dead, singing in Nahuatl, as many of these women are indigenous. My interest was to give a voice to these women whose deaths have not been vindicated.

³ <http://cuatrocorridos.com>

⁴ <http://cuatrocorridos.com>

EX. 1 – Fragmento de las últimas palabras de Iris (en náhuatl) en *La tierra de la miel* (c. 323-329).

Excerpt of the last words of Iris (in náhuatl) in *La tierra de la miel* (m. 323-329).



Fuente/Source: PAREDES (2015). © UYMP

LVP: Darle voz a las que no la tienen lleva consigo una dimensión política primordial y constituye un paso importante para visibilizar una realidad negada. Sin embargo, la palabra tiene también sus límites, ¿crees que el lenguaje es capaz de expresar el dolor y el terror que viven esas mujeres?

HP: He trabajado mucho la integración del lenguaje en mi obra. La música proporciona la posibilidad de encontrar múltiples significados que no son perceptibles si nada más lees un poema. Cuando trabajas con texto y música, estás jugando con dos semánticas: la del texto y la de la música, que tú misma como compositora estás creando. En *La tierra de la miel* pude explorar el tema de la explotación humana a través de la destrucción del lenguaje, sobre todo en el momento en el que se está relatando la violación y la muerte de Iris. Cuando trabajas con personajes que están en escena, te tienes que meter en la mente de esos personajes. Meterme en la mente y el alma de esas mujeres, que son raptadas o vendidas en su tierra natal, significó adentrarme en el abuso al que son sometidas. El abuso y la explotación destruyen el alma, al grado que ya no puedes articular palabras,

LVP: Giving a voice to those who do not have one carries with it a primary political dimension and is an important step towards grasping a reality that is denied. However, the spoken word also has its limits. Do you think that language is capable of expressing the pain and terror that these women experienced?

HP: I have worked hard on incorporating language into my work. Music provides the means of finding multiple meanings that are not perceptible if you just read a poem. When you work with text and music, you are playing with two semantics: that of the text and that of the music, which you as a composer are creating. In *La tierra de la miel* I explored the issue of human exploitation through the destruction of language, especially at the moment when the rape and death of Iris is being told. When you work with characters that are on stage, you have to get into the minds of those characters. Getting into the minds and souls of these women, who are kidnapped or sold in their homeland, meant getting into the abuse they are subjected to. Abuse and exploitation destroy the soul, to the extent

pierdes el habla. Eso fue lo que hice en *La tierra de la miel*, el lenguaje se destruye y quedan fragmentos que están distribuidos no solo en la voz de la cantante sino entre los miembros del ensamble.

that you can no longer articulate words, you lose your speech. That's what I did in *La tierra de la miel*, the language is destroyed and only fragments remain, which are distributed not only in the voice of the singer but amongst the members of the ensemble.

EX. 2 – Fragmentos de lenguaje distribuidos en *La tierra de la miel* (c. 292-296).

Distributed fragments of language in *La tierra de la miel* (m. 292-296).

The musical score for 'La tierra de la miel' (m. 292-296) illustrates the concept of distributed language fragments. The score is written for a vocal soloist (S.), Tom-tom (Tom-t.), Percussion (Perc.), Tuba (T.-t.), Guitar (Gtr.), and Piano (Pao.). The vocal line features fragmented lyrics: 'la en', 'rrr - a - ron', 'ron', 'A - ho', 'en - trr - e', 'fir - que ti'. The instrumental parts, including Tom-tom, Percussion, Tuba, Guitar, and Piano, also contain fragmented lyrics: 'ron', 'cu', 'las', 'ias', 'cul', 'con', 'ya - ce'. The score is marked with various dynamics (mp, pp, mf, p, pp, mp, mf) and includes musical notation such as notes, rests, and articulation marks.

Fuente/Source: PAREDES (2015). © UYMP

LVP: ¿La destrucción del lenguaje está vinculada con la negación de la realidad, especialmente la de las mujeres?

LVP: Is the destruction of language linked to the denial of reality, especially that of women?

HP: Exactamente. En *La tierra de la miel* trabajé el tema que abordé también en el *El Palacio*

HP: Exactly. In *La tierra de la miel* I worked on the theme that I also addressed in *El Palacio imaginado*: there is no possibility of building

Imaginado: no hay posibilidad de construir nada en nuestra realidad, porque fue negada, el futuro está en otro lado. En ese sentido creo que hay una fuerte vena política y feminista en mi trabajo, especialmente en las obras que he hecho para la escena, ya que dramáticamente es posible trabajar con temas arquetípicos.

4. Mujeres de color, música y luchas de emancipación

LVP: En *Harriet* (2018), la ópera de cámara que realizaste con la soprano Claron McFadden, también abordan el vínculo entre política y feminismo con la figura de Harriet Tubman (ca. 1822-1913), una de las primeras abolicionistas en Estados Unidos. ¿De qué forma desarrollas en este proyecto la dimensión política y feminista de tu trabajo?

HP: El libreto trata de la vida de Harriet Tubman, ex esclava estadounidense que se convirtió en la líder del movimiento anti-esclavista en el siglo XIX, antes de la Guerra de Secesión en Estados Unidos. La historia contada en *Harriet* comulga con los temas que me han importado toda mi vida: derechos humanos, su situación como mujer en todos los ámbitos de su vida, los abusos que sufrió siendo niña y siendo adolescente, su generosidad, y claro, la función de la música en su vida. Sus actividades de rescate de familias y amigos esclavizados, utilizando la red de activistas

anything in our reality, because it was denied, the future is somewhere else. So in that sense I think there is a strong political and feminist vein in my work, especially in the works I composed for the stage, since it is dramatically possible to work with archetypal themes.

4. Black women, music and emancipation struggles

LVP: In *Harriet* (2018), the chamber opera you created with the soprano Claron McFadden, you also address the connection between politics and feminism with the figure of Harriet Tubman (ca. 1822-1913), one of the first abolitionists in the United States. How do you develop the political and feminist dimension of your work in this project?

HP: The libretto is about the life of Harriet Tubman, a former American slave who became the leader of the anti-slavery movement in the nineteenth century, before the American Civil War. The story told in *Harriet* addresses the themes that have been important to me all my life: human rights, her situation as a woman in all areas of her life, the abuses she suffered as a child and a teenager, her generosity, and of course, the role of music in her life. Her activities to liberate enslaved families and friends, using the network of anti-slavery activists known as the Underground

antiesclavistas conocida como el Ferrocarril Subterráneo [*Underground Railroad*], son importantes en el desarrollo del drama. En el libreto (basado en poemas de Mayra Santos-Febres y una selección de diálogos de Lex Bohlmeijer), Harriet cuenta la historia de su vida a su joven protegida Alice.

LVP: ¿Cuál fue la importancia de la música en la experiencia política de Harriet Tubman?

HP: Como la mayoría de los esclavos, Harriet era analfabeta, por lo que utilizó la música para comunicarse con los esclavos fugitivos. La partitura hace referencia a estas melodías en el segundo acto, que se sabe fueron usadas como mensajes codificados para comunicarse con los fugitivos. Estas melodías están entrelazadas en la dramaturgia de la música como códigos. Por ejemplo, cuando Harriet se va a escapar por primera vez de la plantación, la melodía que se escucha es *Steal Away*, melodía que se utilizaba para avisar a los fugitivos que debían prepararse para huir por la noche. Harriet canta tratando de comunicase con su madre, tratándole de decir “me voy”.

Railroad, are important in the development of the drama. In the libretto (based on poems by Mayra Santos-Febres and a selection of dialogues by Lex Bohlmeijer), Harriet tells the story of her life to her young protégée Alice.

LVP: What was the significance of music in Harriet Tubman’s political experience?

HP: Like most slaves, Harriet was illiterate, so she used music to communicate with the fugitive slaves. The score refers to these melodies in the second act, which are known to have been used as coded messages to communicate with the fugitives. These melodies are intertwined in the dramaturgy of the music as codes. For example, when Harriet goes to escape from the plantation for the first time, the melody heard is *Steal Away*, a melody that was used to warn the fugitives to prepare to flee at night. Harriet sings trying to communicate with her mother, trying to say “I’m leaving”.

EX. 3 – Fragmento de Steal Away en *Harriet* (Act II, c. 59-64).

Excerpt of Steal Away in *Harriet* (Act II, m. 59-64).

Fuente/Source: PAREDES (2018). © UYMP

LVP: ¿Quién es Alice y por qué su personaje es importante para el desarrollo dramático de tu ópera?

LVP: Who is Alice and why is her character important for the dramatic development of your opera?

HP: Poco después de adquirir una propiedad en el Estado de Nueva York, Harriet volvió a Maryland una vez más y regresó con una niña de raza mixta de ocho años llamada Margaret. Eso ocurre ocho años después de la primera vez que se fue de Maryland. Cuando se va esta primera vez, regresa un año después por su marido pero él ya no se quiere ir con ella y ya tiene otra mujer. Hay un doble misterio en la historia: por qué el marido no se va con ella si ya era un hombre libre, y por qué Harriet regresa con una niña de raza mixta. Es imposible que Harriet la haya raptado, ya que ella era una mujer muy noble y justa y la niña vivía en una familia liberada. Además, se dice que Margaret y Harriet compartían un vínculo inusualmente fuerte. El misterio es si Margaret era su hija, producto de una violación – que eso sucedía

HP: Shortly after acquiring a property in New York State, Harriet returned to Maryland once again and returned with an eight-year-old mixed-race girl named Margaret. That was eight years after she first left Maryland. When she leaves this first time, she returns a year later for her husband but he no longer wants to go with her and he already has another wife. There is a double mystery in the story: why the husband does not go with her if he was already a free man, and why Harriet returns with a mixed-race girl. It is impossible that Harriet has taken her, since she was a very noble and just woman and the girl was living in a free family. Besides, it is said that Margaret and Harriet shared an unusually strong bond. The mystery is whether Margaret was their daughter, the product of a rape – which happened a lot – and Harriet,

muchísimo – y Harriet, al encontrarse embarazada, huye también del marido. Esa es una hipótesis, pero ella nunca habló de esto ni no lo reconoció. Simplemente tomó la niña pero no se la lleva a vivir con ella, la deja con la familia Seward quienes era parte del movimiento del Ferrocarril Subterráneo, para que la educaran. El tercer acto hace referencia a esta pregunta sin respuesta. Alice, la hija menor de Margaret, pasó mucho tiempo con Harriet en su vejez, escuchando sus historias. Alice cuestiona a Harriet, preguntándole por qué se había llevado a Margaret, preguntándole si era su hija: *“My mother, she was your daughter, was she?”* Harriet nunca responde a esta pregunta, pero le dice *“I took her from the land of bondage. So, you can go walk, your very own walk. Flying over fields and towns. Looking upon my people. So, they can walk their very own walk [...] I got to prepare the road for you”*. Se dice que esta fue su última frase antes de morir. Como respuesta, al final del tercer acto Alice canta con Harriet: *“So, we can walk our very own walk”*.

LVP: Harriet Tubman fue una combatiente y tuvo un rol activo durante la guerra.

HP: El cuarto acto trata de las batallas que dirigió durante la guerra civil, como la que tuvo lugar en el río Combahee, así como sobre Nelson Davies, un joven soldado que se convirtió en su segundo marido. La obra hace referencia constante a sus pensamientos según lo registrado por varias

being pregnant, leaves her husband behind. That is a hypothesis, but she never acknowledged it. She just took the child but she didn't take her to live with her, she left her with the Seward family who were part of the Underground Railroad, to be educated. The third act refers to this unanswered question. Alice, Margaret's youngest daughter, spent a lot of time with Harriet in her old age, listening to her stories. Alice questions Harriet, asking her why she took Margaret, asking if she was her daughter: *“My mother, she was your daughter, was she?”* Harriet never answers this question, but she tells her *“I took her from the land of bondage. So, you can go walk, your very own walk. Flying over fields and towns. Looking upon my people. So, they can walk their very own walk [...] I got to prepare the road for you”*. It is said that this was her last sentence before she died. In response, at the end of the third act Alice sings with Harriet: *“So, we can walk our very own walk”*.

LVP: Harriet Tubman was a combatant and played an active role during the war.

HP: The fourth act is about the battles she led during the civil war, such as the one on the Combahee River, as well as about Nelson Davies, a young soldier who became her second husband. The work makes constant reference to her thoughts as recorded by various sources. At the end of the fourth act we hear her message to

fuentes. Al final del cuarto acto escuchamos su mensaje al Presidente Lincoln.

LVP: ¿De qué forma tu ópera de cámara tiene un eco con la situación actual de la lucha por la justicia social?

HP: El epílogo es un *fast-track* de todo lo que es el movimiento de los derechos civiles en Estados Unidos en el siglo XX y que da continuidad a la lucha iniciada por Tubman. Es un mensaje de esperanza y continuidad de la lucha contra la esclavitud y el racismo. La última frase que se escucha en la ópera es un anuncio, como si fuera un anuncio de tren, que dice: “*The Underground Railroad has not yet arrived to its destination*”.

Mientras sigan sucediendo los feminicidios en México y en otras partes del mundo, mientras siga sucediendo el abuso a los pueblos indígenas, mientras siga habiendo racismo en Estados Unidos tanto con los afroamericanos que con la gente latinoamericana, la lucha continúa.

5. Procesos creativos en música y preocupaciones medioambientales

LVP: Para terminar nuestra entrevista me gustaría hablar de una de tus obras más recientes, *Rainy days* (2019, para dos pianos de juguete). Esta obra fue un encargo de la Philharmonie de Luxemburgo, para un festival que critica explícitamente el consumismo – afirmando que

President Lincoln.

LVP: How does your chamber opera resonate with the current situation of the struggle for social justice?

HP: The epilogue is a fast-track to the entire twentieth-century civil rights movement in the United States, which continues the struggle begun by Tubman. It is a message of hope and continuity of the struggle against slavery and racism. The last sentence you hear in the opera is an announcement, as if it were a train announcement, that says: “*The Underground Railroad has not yet arrived at its destination*”.

As long as femicide continues to happen in Mexico and in other parts of the world, as long as the abuse of indigenous peoples continues, as long as there is racism in the United States against both African Americans and Latin Americans, the struggle continues.

5. Creative processes in music and environmental concerns

LVP: To finish our interview I would like to talk about one of your most recent works, *Rainy days* (2019, for two toy pianos). This work was a commission from the Philharmonie in Luxembourg, for a festival that explicitly criticizes consumerism – stating that “Less is more” – and

“*Less is more*” – y aboga por un mundo en el que los límites preserven la naturaleza y las relaciones humanas. ¿De qué forma *Rainy days* invita a la reflexión común sobre la economía de medios como estrategia sustentable para las sociedades contemporáneas?

HP: *Rainy days* fue el resultado de una invitación de la pianista Xenia Pestova, a quien conocí hace unos años en Inglaterra. Esta pequeña obra es mi primera incursión en el mundo de los pianos de juguete y mi primera colaboración con ella y con Pascal Meyer – que espero fructifique en otras colaboraciones futuras. La idea de *Less is more* fue bienvenida y comulga muy lindo con los instrumentos, ya que el hecho de escribir para pianos de juguete en si mismo tiene sus limitaciones. En mi caso, las limitaciones se convierten en posibilidades durante el proceso creativo. En el caso contrario no funcionaría ni musical, ni estéticamente. Algo que me interesó desde que empecé a escribir música es la economía de medios – en ese aspecto aprendí mucho de Mozart. Creo que es algo que está ya muy arraigado en mi subconsciente.

Para mi componer, es un proceso de descubrimiento. Es como esculpir, tienes un bloque y le vas quitando materia hasta encontrar la esencia de la idea. Eso es parte de mi proceso creativo y en ese sentido sí compongo con la idea de “*less is more*”. Aunque parezca paradójico en mi

advocates a world in which reduction and restraint preserve nature and human relationships. How does *Rainy days* participate in the common reflection on the economy of means as a sustainable strategy for contemporary societies?

HP: *Rainy days* was the result of an invitation from the pianist Xenia Pestova, who I met a few years ago in England. This small work is my first incursion into the world of toy pianos and my first collaboration with her and Pascal Meyer – which I hope will bring other future collaborations. The idea of “*Less is more*” was welcomed and it fits very nicely with the instruments, since composing for toy pianos has its own constraints. In my case, constraints become possibilities during the creative process. Otherwise it would not work either musically or aesthetically. Something that has interested me since I started composing music is the economy of means – in that aspect I learned a lot from Mozart. I think it is something that is already deeply rooted in my subconscious.

For me, composing is a process of discovery. It’s like sculpting, you have a block and you take matter out of it until you find the essence of the idea. That’s part of my creative process and in that sense I do compose with the idea of “*less is more*”. Although it seems paradoxical in my work, because there are works that are quite intense, with many sounds, textures and movement.

trabajo, porque hay obras que son bastante intensas, con muchas sonoridades, texturas y movimiento.

EX. 4 – *Rainy days* (c./m. 13-16).



Fuente/Source: PAREDES (2019). © UYMP

LVP: ¿Sobre qué ideas musicales compusiste *Rainy days*?

LVP: Which musical ideas did you use in *Rainy days*?

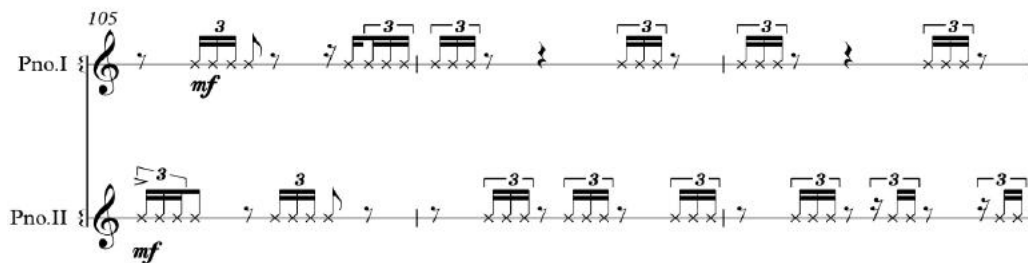
HP: *Rainy days* esta hecha como un juego de *hocketting* entre los dos pianistas. La idea del *hocketting* me surgió a partir de la deficiente afinación del piano de juguete, cuando trabajábamos por primera vez en casa de Xenia Pestova con su instrumento. Hace muchos años había hecho algunos proyectos educativos con gamelán y una de las cosas que me pareció muy interesante es cómo conciben la música los músicos de gamelán: el resultado sonoro de la melodía no tiene tanto que ver con la altura del sonido, pero más bien con el patrón de movimiento de las manos de los músicos. Los instrumentos de gamelán están afinados de forma diferente de un pueblo a otro, así que los músicos aprenden los movimientos de una obra y el resultado sonoro de la melodía será diferente de un

HP: *Rainy days* is made like a hocketting play between the two pianists. The idea of hocketting came to me from the deficient tuning of the toy piano, when we were working for the first time at Xenia Pestova's house with her instrument. Many years ago I did some educational projects with gamelan and one of the things I found very interesting is how gamelan musicians conceive music: the sound result of the melody does not have so much to do with the pitch of the sound, but rather with the movement pattern of the musicians' hands. Gamelan instruments are tuned differently from one village to another, so the musicians learn the movements of a piece and the sound result of the melody will be different from one village to another. Hocketting is widely used in these works. So, I thought it would be

pueblo a otro. El *hocketting* es muy usado en esas obras. Así que pensé que sería interesante trabajar en *Rainy days* con la idea del *hocketting*, que después desembocó en la idea de la metáfora de la lluvia y que se desintegra en sonidos percutidos con los dedos sobre la caja acústica de los pianos de juguete. Además, los dos pianos están frente a frente en el escenario y se puede escuchar la espacialización acústica – idea que he explorado en algunas obras recientes donde exploro también movimiento de los músicos en el escenario.

interesting to work on *Rainy days* with the idea of hocketting, which then led to the idea of the metaphor of rain disintegrating into sounds that are tapped with the fingers on the soundboard of the toy pianos. In addition, the two pianos are placed at opposite ends of the stage with the two players facing each other and acoustic spatialization can be heard – an idea I have explored in some recent works where I also explore movement of the musicians on stage.

EX. 5 – *Rainy days* (c./m. 105-107).



Fuente/Source: PAREDES (2019). © UYMP

LVP: ¿Piensas que la definición misma de los sonidos que se consideran como música y los que no, tiene ya una dimensión política?

LVP: Do you think that the very definition of sounds that are considered as music and those that are not, already has a political dimension?

HP: Algunos compositores como Xenakis, Lachenmann o Cage han sugerido este concepto. No lo veo de esa manera. Para mí todos los sonidos pueden ser parte de una propuesta estética en un discurso musical. Todos los sonidos integrados en una obra específica forman parte de mi paleta compositiva, sin que necesariamente haya un discurso político específico a priori. He explorado

HP: Some composers like Xenakis, Lachenmann or Cage have suggested this view. I don't see it that way. For me all sounds can be part of an aesthetic proposition in a musical discourse. All the sounds that conform a specific piece of music, are part of my compositional palette, without necessarily having a political discourse in advance. I have explored the dramatic context that

el contexto dramático que incluye aspectos sociales o políticos principalmente en ópera o teatro musical.

Creo que la industria del entretenimiento se preocupa demasiado por homogeneizar un estilo musical que sea vendible al mayor número de personas y por lo tanto se inclina por una homogeneización un tanto simplista, en un intento por satisfacer a la gran diversidad de personas como si fueran un mismo ente. La música en sí misma tiene un potencial mucho más amplio, que nos lleva por caminos insospechados a descubrir universos sonoros, mundos internos y a desarrollar la imaginación y la capacidad de sorprendernos. Cada individuo, cada escucha tiene una experiencia única y su historia personal va a influir en su percepción de la música, por lo tanto considero que es paternalista creer que es posible producir un tipo de música que pueda satisfacer a todo el mundo de la misma manera.

includes social or political issues mostly in opera or music theatre.

I think that the industry of entertainment is too concerned with homogenizing a style of music that is marketable to the greatest number of people and therefore tends towards a somewhat simplistic homogenization, in an attempt to satisfy the great diversity of people as if they were one and the same entity. Music itself has a much wider potential, which leads us along unsuspected paths to discover sound universes, inner worlds and to develop the imagination and the capacity to surprise us. Each individual, each listener has a unique experience and their personal history will influence their perception of music, therefore I consider it paternalistic to believe that it is possible to produce a type of music that can satisfy everyone in the same way.

ACKNOWLEDGMENTS

This interview is part of the research project ‘Political Ontologies of Music’ (available at <http://p3.snf.ch/project-190433>), funded by the Swiss National Science Foundation (SNSF) under the Spark Grant No. CRSK-1_190433. The work also received support from the Balzan research programme “Towards a Global History of Music”, led by Prof. Reinhard Strohm from 2013 to 2017 at the University of Oxford. The authors would like to thank the University of York Music Press (available at <https://www.uymp.co.uk/composers/hilda-paredes>) for granting them the kind permission to reproduce the musical examples.

REFERENCES

ARZÁPALO MARÍN, Ramón, ed. 1987. *El Ritual de los Bacabes*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas, Universidad Nacional Autónoma de México.

BONFIL BATALLA, Guillermo. 1996 [1987]. *México Profundo: Reclaiming a Civilization*. Translated by Philip A. Dennis. Austin: University of Texas Press.

———. 2005 [1987]. *Mexico Profundo: Una Civilizacion Negada*. México: Random House Mondadori.

PAREDES, Hilda. 2014. "Cultural Roots: Connecting Time and Place in Musical Composition." In *Arcana VII: Musicians on Music*, edited by John Zorn, 231–42. New York: Hips Road.

WORKS

PAREDES, Hilda. *El Palacio imaginado*. 2003. Score, 481 p. Nine voices, ensemble and electronics.

PAREDES, Hilda. *Harriet*. York: University of York Music Press, 2018. Score, 216 p. Soprano, mezzo-soprano, percussion, violin, guitar and electronics.

<https://www.uymp.co.uk/composers/hilda-paredes/works/harriet>

PAREDES, Hilda. *Kamex ch'ab*. York: University of York Music Press, 2010. Score, 85 p. Counter-tenor, 2 tenors and bass soli, and string quartet.

<https://www.uymp.co.uk/composers/hilda-paredes/works/hilda-paredes-kamex-chab-810>

PAREDES, Hilda. *La tierra de la miel*. York: University of York Music Press, 2015. Score, 74 p. Soprano, percussion, guitar and piano.

<https://www.uymp.co.uk/composers/hilda-paredes/works/la-tierra-de-la-miel>

PAREDES, Hilda. *Rainy days*. York: University of York Music Press, 2019. Score, 12 p. Two toy pianos. <https://www.uymp.co.uk/composers/hilda-paredes/works/rainy-days>

ABOUT THE AUTHORS

Firmemente establecida como una de las principales compositoras mexicanas de su generación, Hilda Paredes radica desde hace más de tres décadas en Londres. Si bien en sus obras hay un testimonio de colaboración constante con poetas y artistas mexicanos, también se inspira en música y culturas diferentes de todo el mundo. Su música ha sido comisionada, estrenada e interpretada por muchos prestigiosos ensambles, orquestas y solistas. Su obra se ha presentado en importantes festivales y salas internacionales. Ha sido honrada con ilustres reconocimientos internacionales, incluyendo, la beca J.S. Guggenheim (EU) el Sistema Nacional de Creadores en México, Fundación PRS y Ivors Composer Award en Inglaterra. Después de estudiar composición en el Conservatorio de la Ciudad de México con

Mario Lavista, participó en clases magistrales en la Escuela de Verano de Dartington, de Peter Maxwell Davies, Harrison Birtwistle y Richard Rodney Bennett. También fue estudiante en las clases magistrales de Franco Donatoni en la Academia Chighiana. Paredes se graduó en la Guildhall School of Music y posteriormente obtuvo su Master of Arts en la City University de Londres, y el doctorado en la Universidad de Manchester. <https://hildaparedes.com>

Luis Velasco-Pufleau is a musicologist and sound artist. He is currently a SNSF researcher at the University of Bern (Walter Benjamin Kolleg / Institute of Musicology). His work critically reflects on the relationship between music, politics and violence in contemporary societies. As a researcher and sound artist, he is interested in exploring innovative forms of writing at the crossroads of artistic creation and research in the humanities and social sciences. Luis Velasco-Pufleau is the editor of the open access research blog 'Music, sound and conflict' (available at <https://msc.hypotheses.org/>) and an editorial board member of the journal 'Transposition. Musique et sciences sociales' (available at <https://journals.openedition.org/transposition/>). ORCID <https://orcid.org/0000-0002-1330-974X>. E-mail: luis.velasco-pufleau@wbkolleg.unibe.ch